1. Voir « Entre les mailles du Net et la Grande Bleue (repenser le trafic des photos) » *in Titanic's Wake*, traduction française Noël Burch, Le Point du Jour, 2003.
2. Roland Barthes, « La grande famille des hommes », *in Mythologies*, Seuil, Paris, 1957. Le texte ne paraît qu'en 1972 dans une version anglaise.
3. Allan Sekula, 2003, *op. cit.*, p. 12-31.
4. *Art Journal*, vol. 41, n° 1, printemps 1981.

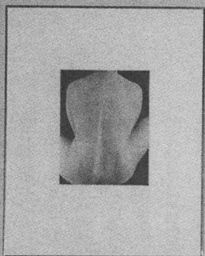
Trafics dans la photographie

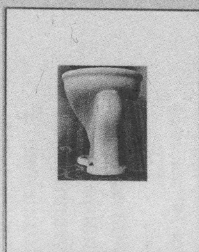
1981

I. Introduction : entre esthétique et science

Dans ce texte je vais tenter d'élaborer une conception active et critique des conventions en vigueur dans le domaine de la représentation, en particulier concernant la photographie[1]. Le discours qui environne cette dernière véhicule paradoxalement à la fois la notion de discipline et celle de liberté, la notion de vérité rigoureuse et celle de plaisir déchaîné. Faire taire les tensions inévitables nées de ces contradictions relève d'un vrai tour de passe-passe. Quelques acrobaties et une certaine pensée politique sont nécessaires. Nous sommes en effet invités à slalomer entre vérités et plaisirs photographiques, avec une conscience très réduite de la nature de la piste et des muscles que nous mobilisons pour glisser sans effort apparent.

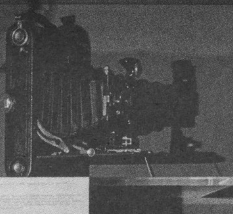
Par discours, j'entends le jeu puissant de croyances tacites et de conventions formelles qui place les membres de la société dans des positions réceptives et engagées face à la fonction sémiotique de la photographie. Ce discours – limité et déterminé par les forces culturelles, politiques et économiques plus vastes auxquelles il contribue – légitime autant qu'il dirige les différents circuits du commerce de la photographie. Il gère paisiblement nos capacités à produire et à consommer l'imagerie photographique. Il les restreint, le plus souvent sous couvert d'une liberté sémiotique apparemment illimitée et d'un jugement esthétique intemporel, surtout dans les variantes les plus célèbres et les plus séduisantes de cette imagerie. Contenu dans les textes académiques et «populaires», dans les livres, dans les journaux, les magazines, dans les dispositifs institutionnels et commerciaux, dans le design de l'équipement photographique, dans l'enseignement, dans les rituels sociaux quotidiens, et – à travers les effets de ces contextes – dans les photographies elles-mêmes, ce discours produit une force à la fois matérielle et symbolique et lie inextricablement le langage au pouvoir. Par dessus tout, le fait d'isoler momentanément cette pratique et cette idéologie de la représentation, historiquement

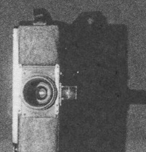
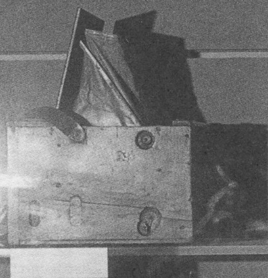
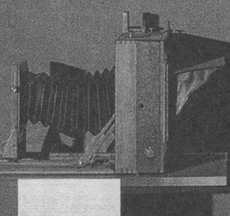
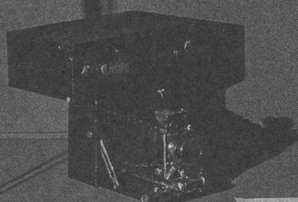
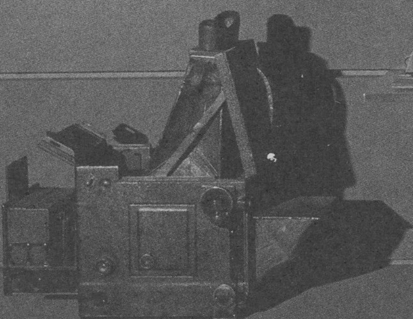
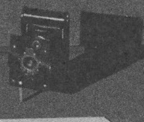





Double page : Le musée international de la photographie George Eastman House, à Rochester, New York – seul musée majeur entièrement voué à la photographie et au cinéma – deux tendances historiographiques sont évidentes. On offre au spectateur à la fois une histoire de la technologie et une histoire de l'art ; le culte de la machine et le culte de l'artiste se célèbrent sous un toit œcuménique. Photographies de l'auteur, 1978.



spécifiques, ne doit pas nous faire oublier que d'autres idéologies discursives s'y concrétisent – y trouvant à la fois vérité et satisfaction. Il s'agit de la «famille», de la «sexualité», de la «consommation» et de la «production», du «gouvernement», de la «technologie», de la «nature», de la «communication», de l'«histoire», et ainsi de suite. Un aspect majeur de l'association de la photographie et du pouvoir réside là-dedans. Par ailleurs, comme dans toute culture qui naît d'un système d'oppression, les discours les plus puissants dans la vie quotidienne sont ceux qui émanent du pouvoir et incarnent une autorité institutionnelle. Pour nous aujourd'hui ces voix affirmatives et toutes puissantes s'expriment d'abord en faveur du Capital, et accessoirement en faveur de l'État. Cet essai veut explorer concrètement les incohérences et les faiblesses de ce réseau de liens entre langage et pouvoir.

La photographie est hantée par deux fantômes bavards: celui de la science bourgeoise et celui de l'art bourgeois. Le premier de ces fantômes continue à parler de la vérité des apparences, d'un monde réduit à un ensemble de faits positifs et à une constellation d'objets à connaître et à posséder. Au second incombe la mission historique de faire pardonner et de compenser les atrocités commises par la main servile – et très spectrale – de la science. Il nous propose un *sujet* reconstruit en la personne radieuse de l'artiste. Des commentaires affirmatifs sur la photographie se sont engagés dès 1839 dans un pas de deux, comique et interminable, entre le déterminisme technologique et la notion d'auteur, entre la foi dans les pouvoirs objectifs de la machine et la croyance aux capacités subjectives et imaginatives de l'artiste. En persistant à défendre la coexistence harmonieuse des vérités optiques et des plaisirs visuels, en attelant un scientisme positiviste à une métaphysique romantique, le discours photographique a tenté de défaire, aux plans philosophiques comme institutionnels, la séparation des pratiques scientifiques et artistiques qui caractérise la société bourgeoise depuis la fin du XVIIIe siècle. Les défenseurs de la photographie ont à la fois confirmé et contesté le clivage kantien de l'épistémologie et de l'esthétique; certains argumentent en faveur de la vérité, d'autres en faveur du plaisir, et la plupart pour les deux, tenant le plus souvent un double discours. (Une troisième voix subsiste, habituellement assimilée à une position social-démocrate, et disserte spora-

diquement sur la dimension éthique du sens dans la photographie, tentative de fusionner les sphères distinctes des faits et des valeurs et de greffer une moralité essentiellement réformiste sur l'empirisme). Ce tour de passe-passe philosophique témoigne d'une crise constante au cœur même de la culture bourgeoise, une crise qui prend ses racines dans l'émergence de la science et de la technologie comme forces productives apparemment autonomes. La culture bourgeoise a dû compter avec les menaces et les promesses de la machine, à laquelle elle continue de résister tout en se l'annexant[2]. L'image photographique, fragmentaire et mécanique, est centrale pour cette crise et cette ambivalence; l'annexion est la nature du travail et de la créativité sous le régime capitaliste. Par dessus tout, la force idéologique de la photographie dans l'art de la société moderne repose sans doute sur le fait qu'elle semble réconcilier des énergies créatives humaines avec un processus de mécanisation mené scientifiquement: malgré la division moderne industrielle du travail et l'industrialisation du travail culturel, malgré l'obsolescence historique, la marginalisation et la dégradation des modes de représentation artisanaux et manuels, la catégorie à laquelle appartient l'artiste continuerait à vivre dans l'exercice d'une domination *purement mentale* et imaginaire de l'appareil photographique[3].

Mais durant la seconde moitié du XIXe siècle, une tension fondamentale s'est développée entre les usages de la photographie qui comblaient une conception bourgeoise du soi et ceux qui cherchaient à établir et à délimiter le territoire de l'*autre*. Autrement dit, toute œuvre d'art photographique dissimule son revers dans les archives de la police. Dans la mesure où la société bourgeoise repose sur la défense systématique des relations de propriété, et où les bases légales du moi sont établies par les droits de propriété, tout portrait reconnu d'un « homme de génie » par un «homme de génie» trouve sa contrepartie dans une photo d'identité judiciaire. Les deux entreprises sont motivées par la même foi inquiète en la catégorie de l'individu. Tout paysage romantique trouve de même un écho funeste dans la photographie aérienne d'un terrain bombardé. Et dans la mesure où la sexualité moderne a été inventée et canalisée par la médecine officielle, toute photographie érotisée du corps dissimule une relation avec une description anatomique clinique.

Avec la naissance des sciences sociales modernes, on assiste à l'organisation d'un flux régulé de relations de pouvoir symbolique et matériel entre le sujet pleinement humain et un objet qui le serait beaucoup moins, selon des vecteurs de race, de sexe et de classe sociale. L'appropriation socio-scientifique de la photographie a conduit à un genre que j'appellerai le *réalisme instrumental* : des projets figuratifs voués à de nouvelles techniques d'évaluation et de contrôle sociaux, et à la nomination, la catégorisation et l'isolation systématiques d'une altérité supposée déterminée par la biologie et que le « langage » du corps manifesterait. Les premières photographies anthropologiques, criminologiques et psychiatriques, tout comme la photographie d'étude du mouvement utilisée plus tard dans l'analyse scientifique et dans la gestion des processus de travail, constituent des tentatives ambitieuses de relier l'empirisme optique au concept statistique et abstrait de vérité. Il s'agit de passer de la spécificité du corps aux lois abstraites et mathématiques de la nature humaine. C'est ainsi que la photographie s'attelle à la locomotive du positivisme.

Mais tournons-nous un instant vers le culte symboliste de la métaphore, tellement central dans la rhétorique de la photographie d'avant-garde émergente aux États-Unis dans le premier quart du XX[e] siècle. Dans sa tentative d'établir un jeu métaphorique flottant ou une équivalence des signifiés, cette photographie influencée par le symbolisme s'est fondamentalement constituée du désir d'occuper une petite zone d'autonomie créative à l'intérieur d'un médium corrompu et instrumentalisé, un médium qui n'avait cessé de démontrer sa complicité avec les forces de l'industrialisation. Ainsi le libre jeu des associations métaphoriques s'opposait-il implicitement à la métonymie servile du réalisme instrumental et du réalisme sentimental de la photographie de famille de la fin du XIX[e] siècle. L'abstraction figure peut-être le but ultime du symbolisme, mais ici revêtue d'un costume métaphysique et spiritualiste plus que d'un habit positiviste. La science moderne et l'art moderniste ont pareillement fini par vénérer des cathédrales flottantes de relations formelles, abstraites, mathématiques reposant sur des « lois ». La question fondamentale à poser est peut-être celle-ci : la représentation photographique traditionnelle, qu'elle soit symboliste

ou réaliste dans sa rhétorique formelle dominante, peut-elle ou non transcender la logique envahissante de la forme marchandise, l'abstraction des échanges qui hante la culture du capitalisme ? Le symbolisme prend son origine dans le refus radical de tout sens instrumental, mais il semble avoir été absorbé par la culture de masse et enrôlé dans le spectacle qui donne une chair imaginaire au régime abstrait de l'échange des marchandises.

Aucune théorie de la photographie ne peut occulter la concordance masquée de ces extrêmes de la pratique photographique, sans tomber dans une simple promotion culturelle, la musique de fond intellectuelle qui accueille la photographie dans le supermarché d'une haute culture bureaucratique. Cette musique est devenue, dans la période capitaliste récente, de plus en plus indistincte de la culture de masse dans sa dépendance structurelle aux formes de la publicité et du vedettariat. Une théorie critique de la photographie doit, en dernier ressort, impliquer la pratique pour montrer la voie d'une pratique culturelle radicale réinventée. Il reste nécessaire de découvrir et d'inventer d'autres grands défis à l'ordre du monopole capitaliste, les résistances qui unissent la culture et la politique. La révolte symbolique reste insuffisante, comme toute conception purement instrumentale de la politique. Cet essai est une tentative de formuler des questions que je considère comme préliminaires, mais indispensables, en ce sens.

II. Langage Universel

Cela va sans dire, la photographie a émergé et proliféré comme mode de communication au sein du contexte plus vaste d'un *ordre mondial* du capitalisme en développement. Aucune économie antérieure n'a constitué un ordre comparable dans ce domaine. En tant que système économique fondamentalement expansionniste, le but ultime du capitalisme est l'unification du globe selon un système unique de production et d'échange des marchandises. Même des économies tribales et féodales à la périphérie du capitalisme sont drastiquement transformées par les pressions qu'exercent les centres offensifs de la finance et du commerce. Ces forces font perdre une grande part de leur autonomie aux économies et aux cultures locales, comme à

l'écologie spécifique développée par la nécessité et la tradition. Ce processus de colonisation globale, qui a reposé sur la conquête, l'extermination et la pacification radicales des populations indigènes, a vraiment débuté au XVI[e] siècle, période d'expansion du capitalisme marchand. À la fin du XX[e] siècle, ce processus se poursuit d'une manière plus intensive qu'extensive puisque le capitalisme se heurte aux insurrections politiques nationales à travers le monde colonisé et tente de fortifier ses positions face à une crise interne et externe, simultanément politique, économique et écologique. Malgré ces changements, la logique de l'accumulation du capital qui a marqué, par exemple, la traite européenne des esclaves en Afrique de l'Ouest aux XVII[e] et XVIII[e] siècles est la même que celle des ateliers clandestins d'électronique créés par les multinationales américaines à Singapour et en Malaisie à la fin du XX[e] siècle. Et aujourd'hui même les économies socialistes, qu'elles soient bien établies ou nées d'une insurrection récente, sont de plus en plus contraintes de s'ajuster aux pressions d'un système global d'échanges monétaires dominé par les grandes entreprises multinationales de l'Ouest[4].

Que devons-nous faire alors de la constante revendication de la photographie à constituer un « langage universel » ? Depuis 1839 environ, ce titre honorifique lui a été largement et abondamment attribué par des photographes, des intellectuels, des journalistes, des agents culturels et des rédacteurs publicitaires, et il est inutile de citer des exemples. L'ubiquité de ce poncif lui constitue une armure de sens commun qui évacue les critiques sérieuses. Le mythe du « langage universel » semble si central, tellement chargé d'implications sociales, que j'aimerais retracer le parcours de cette idée au gré de ses apparitions et de ses disparitions dans trois conjonctures historiques distinctes.

Une remarque préalable est ici nécessaire. Revendiquer l'universalité d'une sémantique découle d'une prétention plus fondamentale : la croyance que la photographie constitue un langage à part entière. Mais la photographie n'est *pas* un système de langage indépendant et autonome. Elle résulte de conditions discursives plus vastes, comprenant invariablement celles que le système du langage établit, qu'il soit verbal ou écrit. Le sens d'une photographie est toujours une construction hybride, le résultat

d'un jeu entre les conventions iconiques, graphiques et narratives. Malgré un bref et fugitif instant d'autonomie sémantique et formelle – le Saint Graal de la plus grande part de la critique analytique moderniste – la photographie est invariablement accompagnée et orientée par un *texte* explicite ou implicite. Même au niveau de l'image artificiellement « isolée », les significations photographiques s'exercent en termes de conventions picturales qui ne sont jamais « purement » photographiques. Après tout, le code spatial dominant dans la tradition figurative occidentale est toujours celui de la perspective linéaire, institutionnalisé aux XV[e] et XVI[e] siècles. Ceci précisé, en passant et bien trop brièvement, supposons que nous examinions le contenu de la revendication qui en découle, et qui se fonde dans une conception du « langage photographique » contestable.

Mon premier exemple est constitué de deux textes participant du premier chœur qui a accueilli et promu avec euphorie l'invention de la photographie en 1839. En lisant ces textes, nous « rétrograderons » depuis les confins de la prolifération initiale de la photographie jusqu'au site solennel de son invention, dans un mouvement géographique inverse à celui qui a marqué sa période d'émergence.

Au début des années 1840, un journal de Cincinnati, Ohio, publiait un brûlot sur le daguerréotype (symptomatiquement orthographié « daguerréolite »). Cincinnati était un centre actif de navigation fluviale dans ce qui était alors les États-Unis de l'Ouest, et la ville allait devenir le cadre de ce qui serait l'un des centres de portraits les plus décorés et culturellement prétentieux de la bourgeoisie, la Ball's Daguerrian Gallery of the West. Voici donc un fragment de ce qui était sans aucun doute la première annonce locale de cette nouvelle invention qui allait bientôt s'épanouir en tant qu'incarnation même de la Culture :

Les mains humaines ne sauraient égaler sa perfection et sa vérité l'élève au dessus de tout langage, peinture ou poésie. C'est le premier langage universel qui s'adresse à tous ceux qui possèdent une vision et dont les caractères sont compris de la même façon à la cour civilisée et dans la hutte du sauvage. Le langage graphique du Mexique, les hiéroglyphes d'Égypte, sont désormais supplantés par la réalité[5].

Le fait que cet article annonce en fanfare d'un triomphe sur « tout langage », comprenant probablement tout ce que la culture européenne a préalablement accompli, pour célébrer ensuite une rencontre victorieuse avec le « primitif » et quelques conventions pictographiques archéologiquement éloignées est frappant. Il insiste lourdement sur l'obsolescence de ces langues disparues. Cet hymne optimiste au progrès cache une grande peur du passé, l'idée inconsciente que ces langues et ces cultures éteintes menacent d'une renaissance. Tels des zombies, il faut les tuer de nouveau avant de les embaumer dans l'union la plus parfaite du signe et du référent, une union qui délivre « la réalité » même, sans la médiation de la langue ou de la main. Ce nouveau langage mécanique, par sa grande proximité avec la nature, adressera ses accents civilisés à des sauvages jusque-là incultes. Derrière la rhétorique de l'égalitarisme technologique se tapit un implacable projet d'imposition d'un nouveau pouvoir pédagogique.

Considérons aussi un passage relatif à l'un des documents idéologiques fondamental de la première histoire de la photographie, le rapport sur le daguerréotype que le physicien et représentant de la gauche républicaine François Arago adresse à ses collègues de la Chambre des députés. Ce rapport a été publié avec le texte des discours connexes du chimiste Gay-Lussac et de Duchâtel, le ministre de l'Intérieur, dans les multiples éditions en de nombreuses langues du manuel d'instruction de Daguerre. Chacun sait qu'Arago a plaidé pour l'attribution d'une pension d'État à Daguerre pour son « œuvre de génie », offrant ainsi cette acquisition « généreusement au monde entier ». Arago, qui ne se prive pas de certaines manœuvres (parmi lesquelles l'occultation discrète des recherches photographiques d'Hippolyte Bayard et le déni moins discret du rôle de Niépce dans la collaboration avec Daguerre) démontre l'originalité de l'invention de Daguerre[6]. Il met également l'accent sur l'extraordinaire efficacité de cette invention – sa capacité à accélérer le processus de représentation – et l'utilité, aisément démontrable, du nouveau médium pour les arts et les sciences à la fois. Ainsi le premier apport idéologique du rapport est-il d'opérer la fusion de l'autorité de l'État avec celle de l'individu auteur – le *sujet* individué de l'invention. Mais tout en rassemblant le génie et la bureaucratie d'État de la monarchie parlementaire de Louis Philippe dans le contexte idéologique

plus vaste d'un progressisme technique et culturel unifié, le rapport touche aussi à l'entreprise coloniale française, et particulièrement au travail d'archive des « savants, (des) artistes, si zélés et si célèbres attachés à l'armée d'Orient ». Voici la trace écrite la plus précoce du fantasme d'une collision entre la photographie et les hiéroglyphes, un fantasme qui resurgit six mois plus tard dans l'Ohio :

À l'inspection de plusieurs des tableaux qui ont passé sous vos yeux, chacun songera à l'immense parti que l'on aurait tiré, pendant l'expédition d'Égypte, d'un moyen de reproduction si exact et si prompt ; chacun sera frappé de cette réflexion, que si la photographie avait été connue en 1798, nous aurions aujourd'hui des images fidèles d'un bon nombre de tableaux emblématiques, dont la cupidité des Arabes et le vandalisme de certains voyageurs ont privé à jamais le monde savant.

Pour copier les millions et millions d'hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerréotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail. (…) Les dessins surpasseront partout en fidélité, en couleur locale, les œuvres des plus habiles peintures ; et les images photographiques étant soumises dans leur formation aux règles de la géométrie, permettront, à l'aide d'un petit nombre de données, de remonter aux dimensions exactes des parties les plus élevées, les plus inaccessibles des édifices[7].

Dans cet exemple assez typique de ce qu'Edward Saïd identifie comme le discours « orientaliste », un Occident « instruit » colonise un Orient auquel a toujours manqué, ou qui a perdu, toute trace d'instruction[8]. Un objectivisme apparemment neutre, mathématique, récupère, mesure et préserve les artefacts d'un Orient qui a dilapidé avec avidité son propre héritage. Au fond, l'argumentation d'Arago est surdéterminée : la France, une nation très civilisée, une nation consciente de sa mission historique, ne doit pas manquer de préserver et de nourrir ses propres inventions. En réalité, le discours d'Arago fusionne la photographie comme fin et la photographie comme moyen. Rien de surprenant sachant la tendance forte de la pensée bourgeoise à

fondre toute téléologie dans la pure mais pesante immanence du développement technologique. Le progrès rationnel devient une affaire de croissance quantitative du raffinement des moyens techniques; les seules transformations positives sont issues d'innovations techniques méthodiques. De là, l'accent mis par Arago sur la victoire sur le vandalisme, l'avidité et l'ignorance, au travers de la vitesse et des lois de la géométrie.

Un texte rappelant à la fois la promotion subtile d'Arago et la prophétie journalistique hyperbolique de l'Ohio paraît dans un contexte historique très différent – celui des dernières années de la crise dans la République de Weimar en Allemagne. August Sander, auteur d'un portrait sociologique rigoureux et exhaustif du peuple allemand, a prononcé à la radio en 1931 un discours intitulé « La Photographie comme langage universel ». Le discours, cinquième de la série, avance qu'une pédagogie progressiste[9], éclairée et même critique sociologiquement, peut s'accomplir au moyen de la photographie. Ainsi Sander met moins l'accent sur les archives figuratives, anticipées par Arago en 1839, que sur un mode global de communication qui surmonte les barrières de l'illettrisme et du langage. Mais dans le même temps, il répercute les notions scientifiques de vérité photographique qui ont fait leur apparition initiale et autoritaire dans le discours d'Arago :

> *Aujourd'hui grâce à la photographie nous pouvons transmettre nos pensées, nos idées et notre réalité à tous les peuples de la terre, et si nous précisons l'année, nous avons alors le pouvoir de fixer l'histoire universelle (…) Même le bushman vivant le plus à l'écart du monde pourrait comprendre une photo de l'univers, qu'elle nous montre le soleil, la lune ou le firmament. De même dans le domaine de la biologie, dans le règne animal et végétal, la photo, en tant que langage visuel peut servir de moyen de communication sans devoir s'aider du mot. Mais le domaine dans lequel la photographie possède un pouvoir d'expression que le langage ne pourra jamais atteindre, c'est la physiognomonie*[10].

L'enthousiasme pour les lumières photographiques peut sans doute expliquer pourquoi Sander incite son audience radiophonique invisible à croire que la cosmologie copernicienne et une perspective albertienne mécanique constituent des discours transhistoriques et transculturels : la photographie est susceptible

de délivrer les vérités héliocentriques et perspectivistes de la Renaissance à n'importe quel spectateur.

Mieux, Sander décrit la photographie comme l'organe de vérité d'un éventail éclectique de disciplines : non seulement l'astronomie, mais l'histoire, la biologie, la zoologie, la botanique, la physiognomonie (et il est clair que la liste n'est pas supposée s'achever là). Deux paragraphes plus loin, son texte cherche à nommer la source de ce pouvoir encyclopédique de convocation virtuelle de tous les savoirs du monde :

> *Aucune langue de la terre ne sait parler un langage aussi universellement compréhensible que la photographie, à condition, premièrement, que nous nous conformions strictement à la méthode chimico-optico physique pour démontrer la vérité, et, deuxièmement, que nous maîtrisions la physiognomonie. Évidemment, il faut trancher clairement et savoir si l'on veut être au service de la culture ou du marché*[11].

En opposant la vérité photographique aux valeurs commerciales, et en regardant la photographie comme « un champ particulier, qui obéit à ses propres règles et parle un langage absolument original[12] », Sander endosse une position moderniste radicale. Laquelle n'est pas sans contradictions. Ainsi, d'un côté, il déclare la photographie comme un « langage » qui est à la fois autonome et universel; de l'autre, la photographie est intégrée dans l'ordre logique des sciences naturelles. Les « lois » qui sont « spéciales » à la photographie se révèlent être celles de la chimie et de l'optique. De cette position subordonnée, la photographie véhicule une pédagogie scientifique. Pour Arago, la photographie est un moyen d'acquisition agressif des vérités du monde; pour Sander, la photographie distribue paisiblement ces vérités à un public global. Dans le premier cas, l'emphase se fait sur l'acquisition, et dans le second sur la distribution, mais les deux projets sont fondamentalement enracinés dans une seule épistémologie. Cette épistémologie combine la foi dans l'universalité des sciences naturelles, et la croyance dans la transparence de la représentation.

Pour Sander, la physiognomonie était peut-être la plus haute des sciences humaines, elles-mêmes simples extensions des sciences naturelles. L'empirisme physiognomonique est le

soubassement de ce que le romancier et médecin Alfred Döblin, dans sa préface à *Antlitz der Zeit* de Sander, décrit comme un projet méthodologiquement analogue aux sciences médicales, fusionnant ainsi l'histoire et la sociologie dans l'anatomie sociale :

On a là une sorte d'histoire de la civilisation ou, mieux, de la sociologie (...). Comment faire de la sociologie sans écrire mais en montrant des images, des photographies de visages et non de parures, voilà ce à quoi parviennent le regard de ce photographe (August Sander), son esprit, son observation, son savoir et surtout son énorme talent photographique. Tout comme il existe une anatomie comparative qui permet d'appréhender la nature et l'histoire des organes, ce photographe a pratiqué une photographie comparative qui confère à sa démarche un caractère scientifique bien supérieur à celui des photographes du détail[13].

Les échos du positivisme du XIXe siècle, et de ses antécédents du siècle des Lumières, sont assourdissants, comme ils le sont dans la hiérarchie personnelle implicite du savoir de Sander. La sombre voix-de-son-maître est celle d'Auguste Comte dans sa tentative systématique et profondément influente d'inventer la sociologie (ou la « physique sociale » comme il avait initialement étiqueté la discipline naissante) sur le modèle des sciences physiques, dans son *Cours de philosophie positive* de 1830-1842[14].

La physiognomonie est bien antérieure, et anticipe en grande partie le positivisme. Un grand nombre de disciplines sociales et scientifiques ont intégré la physiognomonie comme outil d'implantation de la théorie positiviste au cours du XIXe siècle. Cette pratique s'est poursuivie au XXe siècle et, malgré un certain déclin de légitimité scientifique, a pris un aspect particulièrement chargé dans l'environnement social de Weimar. Sander partageait la croyance alors encore répandue – qui datait au moins des *Physiognomische Fragmente* de Johann Caspar Lavater en 1775-1778 – que le corps, particulièrement le visage et la tête, exhibait les signes de la personnalité intérieure. Lavater lui-même avait suggéré le premier que ce «langage originel de la Nature, écrit sur le visage de l'Homme» puisse être déchiffré par une *science* physiognomonique rigoureuse[15]. Cette «science» procède de l'isolement analytique des traits anatomiques de la tête et du visage – front, yeux, oreilles, nez, menton, etc. – et de l'attribution

d'une signification à chacun. Le jugement des «caractères» passait par la concaténation de ces lectures. Bien sûr, Sander n'a jamais proféré une interprétation physiognomonique aussi stricte de ses photographies. Jamais il n'a suggéré que chaque fragment de l'anatomie du visage puisse être isolé dans le type de dissection picturale conçue par Lavater et pratiquée par ses innombrables disciples. Je suspecte que Sander voulait offrir à son projet l'aura légitimatrice de la science sans violer la cohérence esthétique et l'ambiguïté sémantique de la forme traditionnelle du portrait. Malgré sa rhétorique scientifique, ses portraits n'ont jamais atteint la «précision» et l'«exactitude» tant désirées par les physiognomonistes de tous bords. Sander s'était engagé, en effet, dans l'extension sociologique du portrait conventionnel. Son scientisme agit de manière globale, participe d'une tentative d'anatomie sociale. Plus que tout, la physiognomonie est la *métaphore* narrative de son projet.

Les trajectoires historiques de la physiognomonie et de ses pratiques relatives, la phrénologie et l'anthropométrie, sont extrêmement compliquées et invariablement prises dans l'histoire du portrait photographique. Et comme c'est le cas avec la photographie, ces disciplines ont donné naissance à une logique de connexion contradictoire: ces techniques de lecture des signes du corps semblaient promettre des résultats à la fois égalitaires et autoritaires. À une extrémité, la plus apologétique et progressiste, se tenait la culture d'une compréhension commune du langage du corps : toute l'humanité était à la fois sujet et objet de ce nouveau discours égalitaire. À l'autre – et c'était certainement la tendance dominante de la pratique sociale réelle – s'ouvrait un moyen de connaissance spécialisé exploité par les nouvelles stratégies du captage et du contrôle social qui caractérisaient l'asile, le pénitencier, et parfois, le bureau d'embauche de l'usine. Différemment du mode égalitaire, ces derniers projets traçaient une frontière infaillible entre le lecteur professionnel des signes du corps – le psychiatre, le physiologiste, le criminologue, le psychologue industriel – et l'objet «malade», «déviant» ou «biologiquement inférieur» à traiter, à réformer et à discipliner.

August Sander se tenait du côté progressiste du positivisme dans sa foi en la pédagogie universelle. Pourtant, comme les positivistes en général, il était insensible aux différences

épistémologiques entre les peuples et entre les cultures. La différence ne semble exister qu'en surface; tous les peuples partagent les mêmes modes de perception et de cognition, comme les mêmes codes d'expression du corps. Pour les positivistes du XIXe siècle, la différence anthropologique est plus quantitative que qualitative. Cette simplification ouvre la porte à l'une des principales justifications du darwinisme social. Elle suppose l'infériorité quantifiable sur une échelle de calibrage constante. Armés de compas, de scalpels, et d'appareils photo, les scientifiques ont essayé de prouver l'absence d'un intellect gouverneur chez les criminels, les fous, les femmes, les travailleurs, et les gens de couleur[16]. Là aussi, une lignée se dessine du positivisme et du darwinisme social jusqu'à la figure paisible de Lavater, qui à la fois proclamait «l'universalité des discernements physiognomoniques» tout en définissant une «nature humaine» fondamentalement constituée par une mixture variable de «vie animale, morale et intellectuelle[17]».

Mais Sander, contrairement à ses prédécesseurs du XIXe siècle, refusait de lier sa croyance dans la science physiognomonique à un déterminisme biologique. Ses portraits suivent une typologie sociale et non raciale. Dans un essai pénétrant sur le photographe, Anne Halley voit là la différence la plus immédiate entre le projet de physiognomonie de Sander et celui des «théoriciens» de la race nazis comme Hans F. K. Günther, lequel développait des lectures physiognomoniques des portraits photographiques afin d'établir simultanément la supériorité biologique de la «race» nordique et l'exclusion catégorique des Juifs[18]. L'universalisme même de la défense de la vérité photographique et physiognomonique chez Sander a peut-être été une tentative de réponse indirecte, et naïve, au particularisme racial des Nazis, qui légitimait «scientifiquement» le génocide et l'impérialisme.

Le conflit entre Sander et la *rassentheorie* nationale-socialiste, qui a culminé avec la destruction des plaques de *Antlitz der Zeit* par les Nazis en 1934, est parfaitement enregistré et admis par les historiens sociaux-démocrates de la photographie. On est tenté d'accentuer le contraste entre la «bonne» science physiognomonique de Sander et la «mauvaise» de Günther et son espèce, sans mettre en question les soubassements positivistes des deux projets. Sander, dans son progressisme «scientifique», partageait

des aspects de la conception positiviste comprise dans le projet de domination fasciste, et cela se voit moins. Mais en cela, il ne différait pas des autres sociaux-démocrates de son temps. Ce qui soulève des questions sur les liens entre le fascisme, le capitalisme libéral, la social-démocratie et la bureaucratie des gouvernements socialistes, comme autant de modes d'administration qui soumettent la vie sociale à l'autorité d'une expertise scientifique institutionnelle[19].

La politique de la social-démocratie, à laquelle Sander a souscrit, exige la légitimation du gouvernement sur la base d'une représentation formelle. Le sentiment de l'effondrement proche, de la crise de l'emploi et de l'imminence de la Guerre mondiale, véhiculé par Sander dans l'intervention radiophonique de 1931 n'entame pas une foi curieusement infléchie dans la *représentativité* du gouvernement parlementaire bourgeois :

> *Le tableau d'une époque devint encore plus intelligible si nous alignons les unes à côté des autres les photos typiques des différents groupes qui forment la société humaine. Prenons, par exemple, les partis d'un parlement national ; si nous commençons sur l'aile droite et que nous poursuivions jusqu'à l'extrême gauche en passant par les différents types qui se succèdent les uns aux autres, nous observons déjà un portrait partiel de la nation*[20].

Le Parlement remplace la Nation comme l'image remplace son référent. Au fond, Sander considère le Parlement comme une image en soi, un échantillon et une synecdoque de la Nation entière. Cet amalgame de deux mythologies de la représentation, la figurative et la politique, pourrait bien être fondamental dans le discours officiel de la social-démocratie. À la différence de Bertolt Brecht ou de John Heartfield, l'artiste engagé du photomontage, Sander croyait que les relations politiques paraissaient clairement à la surface des choses[21]. Pour Sander, la révélation politique était une affaire d'échantillonnage précis, et son projet adopte la logique du vote d'opinion. En cela, il se conforme au courant dominant de la pensée sociale-démocrate sur la nature du journalisme et de la documentation sociale ; il partage à la fois l'épistémologie et les opinions politiques du réalisme bourgeois. Les eaux faussement claires de ce courant résultent de la convergence de deux flux idéologiques profonds. L'un défend la

science comme *représentation* privilégiée du réel, et comme source ultime de la vérité sociale. L'autre défend la politique parlementaire comme *représentation* d'un désir populaire pluraliste, comme source ultime du bien social.

Malgré la tendance de Sander à plier la politique à une typologie physiognomonique, il ne perd pas de vue l'arène politique comme lieu de conflit et de lutte. Et pourtant, vu comme un tout, le compendium de portraits de Sander de la période de Weimar et de ce qui précède, véhicule un synchronisme obsédant et idéologiquement limitatif pour le spectateur contemporain. On est témoin d'une sorte de fausse stase, d'une apparence d'équilibre tendu et structurel des forces sociales. Aujourd'hui le projet de Sander ressemble à un échiquier nettement organisé sur le point d'être jeté au sol par des voyous en chemises brunes. Mais malgré les déclarations en ce sens de Sander et Döblin, ce projet n'était alors pas, et n'est toujours pas aujourd'hui, une lecture appropriée de l'histoire sociale allemande.

Que dire enfin d'un projet photographique plus ambitieux encore, qui n'entreprend pas seulement de figer la vie sociale, mais aussi de la rendre invisible? Je pense ici à cet événement célèbre de la culture américaine d'après-guerre, l'exposition *The Family of Man*. Presque trente ans après le discours de Sander à la radio, le photographe Edward Steichen, qui dirigeait le département de photographie du MoMA, émet des sentiments d'un catholicisme du même acabit dans un article publié par *Dædalus*, le journal de l'American Academy of Arts and Science. Malgré cette tribune érudite, le raisonnement est bien plus simpliste qu'aucune des déclarations de Sander :

Bien avant la naissance d'un langage verbal l'homme des cavernes communiquait par des images visuelles. L'invention de la photographie a donné à la communication visuelle son langage le plus simple, direct, universel[22].

Steichen continue en vantant le succès de son exposition au MoMA, vue en 1960 par «quelques sept millions de personnes dans vingt-huit pays». Il poursuit, introduisant une psychologie tautologique assez grossière dans sa vision du discours photographique :

Le public ne s'est pas contenté de comprendre cette présentation visuelle, il y a également participé, et s'est identifié avec les images, comme pour corroborer les mots d'un poète japonais : «lorsque vous vous regardez dans un miroir, vous ne voyez pas votre reflet, votre reflet vous regarde»[23].

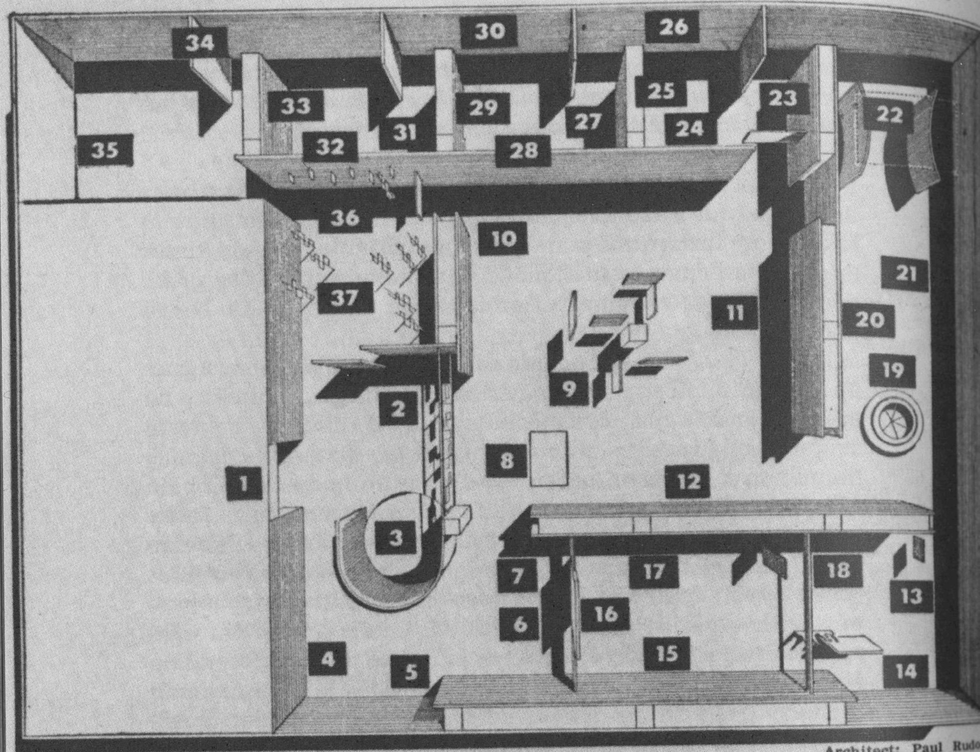
Steichen, dans cet élan de sagesse zen, a significativement omis de préciser que les récipiendaires japonais de l'exposition avaient insisté pour inclure une grande photographie murale de victimes du bombardement atomique d'Hiroshima et de Nagasaki, opposant leur résistance à l'anhistoricité du propos de l'essai photographique.

The Family of Man, qui débute en 1955, pourrait bien constituer un abrégé du libéralisme américain de la guerre froide, où Steichen joue le rôle de l'attaché culturel d'Adlai Stevenson, le supposé bon flic de la politique étrangère des États-Unis, et fait la promotion d'une vision inoffensive d'un ordre mondial américain stabilisé par la loi internationale. *The Family of Man* universalise la famille nucléaire bourgeoise, évoquant un album de famille utopique et global, une romance familiale imposée à tous les coins de la planète. La famille fait également office de métaphore à un système de discipline et d'harmonie internationale. Dans les versions étrangères, organisées par la United States Information Agency avec des sponsors comme Coca-Cola, le discours était explicitement celui du gouvernement et du capital des multinationales des États-Unis – la nouvelle équipe de management global – revêtu de l'habituel costume à l'odeur de renfermé du patriarcat. Nelson Rockefeller, qui a présidé le conseil d'administration des donateurs du MoMA entre 1946 et 1953, a prononcé un discours de vernissage révélateur de ses propres fixations paternalistes.

Rockefeller commence ses commentaires dans une veine internationaliste appropriée, suggérant que l'exposition a créé «un sentiment de parenté avec toute l'humanité». Il poursuit :

Il y a un second message à déchiffrer dans cette profession de foi d'Edward Steichen. Il démontre que l'unité essentielle de l'expérience, de l'attitude et de l'émotion humaines, sont parfaitement communicables à travers le médium des images. L'œil plein de sollicitude posé par un Bantu sur son fils qui apprend à lancer sa lance primitive pour trouver de la nourriture, est celui de tous les pères, que ce soit à Montréal, Paris ou à Tokyo[24].

HERE'S A GUIDE TO THE FAMILY OF MAN



Steichen's photographic tribute to humanity is so huge and covers such a wide scope that it requires new approaches to organization and display. The architect's drawing above shows how some of the problems were solved. Groups of related pictures are indicated by number in approximately the order they are seen by a visitor walking through the exhibition: **1** entrance arch, **2** lovers, **3** childbirth, **4** mothers and children, **5** children playing, **6** disturbed children, **7** fathers and sons, **8** photograph displayed on the floor, **9** "family of man" central theme pictures, **10** agriculture, **11** labor, **12** household and office work, **13** eating, **14** folk-singing, **15** dancing, **16** music, **17** drinking, **18** playing, **19** ring-around-the-rosy stand, **20** learning, thinking, and teaching, **21** human relations, **22** death, **23** loneliness, **24** grief, pity, **25** dreamers, **26** religion, **27** hard times and famine, **28** man's inhumanity to man, **29** rebels, **30** youth, **31** justice, **32** public debate, **33** faces of war, **34** dead soldier, **35** illuminated transparency of H-bomb explosion, **36** UN, and **37** children.

Plan au sol et synopsis de *The Family of Man*, MoMA, New York, 1955.
Installation de Paul Rudolph. Diagramme annoté dans *Popular Photography*, mai 1955.

Pour Rockefeller, la vie sociale débute avec les pères qui enseignent à leurs enfants comment survivre dans un monde conçu selon Hobbes; toute autorité peut être mise en équation métaphorique avec cette relation première.

Une lecture attentive de *The Family of Man* indiquerait que l'exposition est passée de la célébration de l'autorité patriarcale – incarnée principalement par les Nations Unies – à la construction finale d'une utopie imaginaire qui ressemble terriblement à un état prolongé et infantile de béatitude pré-œdipienne. Le livre de cette exposition, un *best-seller*, s'achève sur la séquence suivante: tout d'abord, un assortiment de portraits de couples âgés, la plupart des paysans ou des fermiers, de Sicile, du Canada, de Chine, de Hollande et des États-Unis, avec pour exception, flagrante du point de vue de la classe sociale, le portrait d'un riche propriétaire terrien allemand et de sa femme par Sander. Chaque image est légendée des vers d'Ovide : « À nous deux nous formons une multitude ». Après ce qui se donne pour des archétypes parentaux, nous tournons la page sur une grande photographie de l'Assemblée Générale des Nations Unies, accompagnée des phrases introductives de la charte de l'ONU. La page suivante montre la part inférieure d'un corps féminin orné de fleurs, debout dans l'eau. Les cinq pages suivantes contiennent de petites photographies d'enfants du monde entier occupés à jouer, la dernière étant la célèbre photographie de W. Eugene Smith, son fils et sa fille marchant dans l'obscurité vers la lumière dans un jardin. La photographie finale du livre est une description assez littérale du sentiment océanique, une image de Cedric Wright montrant des vagues déferlantes.

On pourrait également regarder *The Family of Man* comme une entreprise de popularisation plus ou moins consciente de l'école de sociologie américaine alors dominante, le structuro-fonctionnalisme de Talcott Parsons. Les écrits de Parsons sur la famille donnent la famille nucléaire moderne comme la formation la plus avancée et la plus efficace, principalement parce que la famille nucléaire établit une division bien définie des rôles entre le masculin et le féminin. La fonction masculine est, de son point de vue, prioritairement «instrumentale» et tournée vers un accomplissement dans la sphère publique. La fonction féminine est primairement «expressive» et réduite à la sphère domestique.

The Family of Man expose une bonne part de nostalgie pour une forme étendue de la famille, attelée à une production agraire autosuffisante, mais le récit lâchement structuré esquissé par le flux général de l'exposition trace une biographie générale de la famille qui adhère au modèle nucléaire[25].

L'exaltation familiale de *The Family of Man* fonctionne à la fois métaphoriquement et, d'une manière assez particulière, littéralement. Pour le public des pays du capitalisme avancé, et en particulier pour celui des États-Unis, la célébration de la sphère familiale comme arène exclusive du désir et du plaisir a servi à légitimer un consumérisme axé sur les ménages. *The Family of Man* était pour le moins une promotion massive de la photographie familiale, comme une célébration du pouvoir des médias de masse à représenter le monde entier dans des formes familières et intimes[26].

Inaugurée au MoMA, *The Family of Man* utilisait néanmoins la modalité du spectacle photographique architecturalement monumentalisé et occupait une position moyenne, problématique mais idéologiquement commode, entre les conventions du haut modernisme et celles de la culture de masse. La catégorie moderniste de l'auteur solitaire était préservée mais déplacée au niveau du travail d'édition. L'exposition évoquait simultanément un album de famille, une exposition concours pour photographes amateurs, une apothéose de *Life Magazine*, et le *magnum opus* de la grande carrière de Steichen.

Il y a beaucoup à dire sur *The Family of Man*. En particulier sur la relation de cette exposition aux politiques sexuelles domestiques de la guerre froide et sur celle, exemplaire, qu'elle entretient avec l'évolution des conventions de la publicité et des magazines illustrés de diffusion de masse à la même période. Cela attendra. La question qui nous intéresse ici est que plus qu'aucun autre projet photographique, *The Family of Man* était une entreprise massive et ostentatoirement bureaucratique d'*universalisation* du discours photographique.

Cinq cent trois images prises par deux cent soixante-treize photographes dans soixante-huit pays, avaient été choisies parmi deux millions de propositions et organisées par une seule et illustre autorité éditoriale, avaient produit une exposition vue par neuf millions de citoyens de soixante-neuf pays en quatre-vingt

cinq expositions distinctes, et en un livre qui en 1978 s'était vendu au moins en quatre millions d'exemplaires – ce sont, du moins, les statistiques qui imprègnent tous les comptes rendus de l'exposition. Celle-ci prétendait fusionner le sujet universel et l'objet universel en un moment unique de vérité et de plaisir visuels, un moment d'identification béate. Mais ce rêve sonne creux, en particulier face à ce que Carl Sandburg avance dans le prologue du livre de l'exposition et qui ressemble à un oxymore. Sandburg décrit *The Family of Man* comme une « table de multiplication de visages humains qui vivent et qui respirent[27]. » Soudain, l'arithmétique et l'humanisme fusionnent, contraints par la licence poétique à une absurde harmonie. On y retrouve les fantômes jumeaux qui hantent la pratique photographique : un objectivisme technocrate réifiant et un subjectivisme rédempteur gauche modérée. Les statistiques qui cherchent à légitimer l'exposition, à démontrer sa valeur, commencent à véhiculer un sens plus profond : la vérité que l'on promeut ici repose sur l'énumération. C'est une entreprise de comptabilité globale esthétisée, une stratégie réfléchie de la guerre froide destinée à assurer l'alignement idéologique des périphéries néocoloniales sur le centre impérial. La culture américaine, en unissant l'élite avec la variété des masses, prouvait une universalité supérieure à celle de l'Union Soviétique.

Sur la politique culturelle de la guerre froide, je ferai une rapide digression. Nelson Rockefeller, qui avait accueilli *The Family of Man* avec l'exubérance caractéristique notée plus haut, était le principal architecte de l'*International Circulating Exhibitions Program* du MoMA, doté pour cinq ans en 1952 d'une bourse de la fondation des frères Rockefeller. Sous la direction de Porter MacCray, ce programme exposa l'avant-garde américaine à l'étranger, et, selon les mots de Russell Lynes, « fit savoir, particulièrement en Europe, que l'Amérique n'était pas le désert culturel que les Russes prétendaient pendant cette période tendue nommée la "guerre froide"[28]. » Eva Cockcroft a très bien montré que ce soutien non gouvernemental était étroitement lié aux efforts de la CIA pour promouvoir la culture américaine à l'étranger, et circonvenait simultanément les inquisitions maccarthystes des congressistes de droite qui, par exemple, voyaient l'expressionnisme abstrait comme une manifestation de la conspiration communiste

internationale[29]. Mais puisque la rhétorique formelle de *The Family of Man* était celle du réalisme photo-journalistique, aucune opposition de cette sorte ne s'était développée ; nombre de photographes ayant fourni des images à l'exposition étaient ou avaient été affiliés avec des partis ou des causes de gauche, mais Steichen lui même, le grand auteur de cet essai photographique massif, était au dessus de tout soupçon. *The Family of Man* était directement sponsorisée par l'United States Information Agency, et ouvertement adoptée par les entreprises sponsors comme un précieux outil de marketing et de relations publiques. L'exposition était supposée susciter un immense attrait *populaire*, et elle a circulé plus intensivement qu'aucune autre production du MoMA. Même des villes moyennes des États-Unis, du Canada, d'Europe, d'Australie, du Japon et du Tiers Monde ont accueilli le projet. En Inde par exemple, l'exposition a circulé à Bombay, Agra, New Dehli, Ahmedabad, Calcutta, Madras et Trivandrum. En Afrique du Sud, elle a été montrée à Johannesburg, Le Cap, Durban, Pretoria, Windhoek (Afrique du Sud Ouest), Port Elizabeth, et Uitenboge. Dans le seul État de New York, l'exposition originale au MoMA a été suivie d'apparitions à Utica, Corning, Rochester et Binghamton. Elle était une projection de la télévision américaine, mais avec bien plus d'ambitions.

Ma lecture des archives de la circulation de *The Family of Man* à l'étranger me donne clairement à penser que l'exposition a eu tendance à apparaître dans les lieux politiquement chauds du Tiers Monde. Je cite un mémo de l'United States Information Agency concernant l'exposition à Djakarta en 1962 :

> *L'exposition a prouvé qu'elle était largement attirante (…) malgré le fait que (…) la période coïncide avec la venue d'un cirque sponsorisé par l'Union Soviétique, accompagné de la performance d'un ours.*
> *L'exposition s'est ouverte avec une réception à laquelle les membres des plus importants groupes cibles à Djakarta étaient conviés*[30].

Dans une veine plus lyrique, Steichen se remémore dans son autobiographie *A Life in Photography* le passage de l'exposition à Guatemala City :

> *Une expérience notable a été rapportée au Guatemala. Le dernier jour de l'exposition, un dimanche, plusieurs milliers d'Indiens des collines guatémaltèques sont venus la voir à pied ou à dos de mules. Un visiteur américain a dit que le spectacle de ces gens de la campagne, pieds nus, qui ne pouvaient ni lire ni écrire, marchant en silence au travers de l'exposition, étudiant gravement chaque image dans le recueillement, était une expérience religieuse.*
> *Quel que soit le lieu, la réponse était toujours la même (…), les gens dans le public regardaient les images et les gens dans les images les regardaient en retour. Ils se reconnaissaient*[31].

Au risque d'ennuyer certains lecteurs avec d'autres statistiques, permettez-moi de rappeler qu'en 1954, soit quatorze mois seulement plus tôt, les États-Unis avaient directement soutenu un coup d'État au Guatemala, renversant le gouvernement de Jacobo Arbenz, démocratiquement élu par 72 % des voix populaires aux élections de 1950. Des pilotes américains avaient mené des missions de bombardement pendant le coup d'État. Au moment où Arbenz avait reçu son mandat, 98 % des terres guatémaltèques étaient détenues par cent quarante deux personnes possédant des entreprises reconnues. Arbenz avait nationalisé deux cent mille acres de terres inutilisées de l'United Fruit Company, acceptant de payer la terre avec des bons de vingt-cinq ans au lieu de s'engager dans une expropriation pure et simple. En établissant les termes du paiement, le gouvernement guatémaltèque avait accepté l'évaluation du terrain par l'UFC à six cent mille dollars, qui avaient été réclamés pour les impôts. Soudain l'UFC prétendit que les terrains en question valaient seize millions de dollars, et demanda au gouvernement américain son aide. Le secrétaire d'État John Foster Dulles, à la fois actionnaire et ancien conseiller juridique de l'UFC, décrit l'invasion réussie et le coup d'État comme « un nouveau et glorieux chapitre dans la déjà grande tradition de l'État américain[32]. » À la suite du coup d'État, la dictature du colonel Castillo Armas, sponsorisée par les États-Unis, démantela la réforme agraire et priva les 70 % de la population qui ne pouvaient, selon les termes de Steichen, « ni lire ni écrire », du droit de vote. Dans ce contexte, « la littéralité visuelle » prend une signification sinistre.

Enfin mon dernier exemple sur ce spectacle extravagant de la guerre froide, concernera le commentaire d'une entreprise sur le passage de *The Family of Man* à Johannesburg, en Afrique du Sud,

en 1958. Il tente de relier l'universalisme de l'exposition à l'autorité globale de la marchandise :

> *À l'entrée du hall, le grand globe terrestre encerclé par les bouteilles de Coca-Cola créait le plus attirant des dispositifs pour captiver l'œil et identifiait notre produit avec le parrainage de* The Family of Man[33].

Voici la réponse d'une boisson sucrée orbitale au défi technologique du Spoutnik. *The Family of Man* a collaboré à rendre une mixture de sucre, d'eau, de caramel colorant et de caféine en bouteille, «humainement intéressante» selon l'ambition déclarée de Steichen dans son travail publicitaire de la fin des années 1920 et 1930. Dans le paysage politique de l'Apartheid, caractérisé par une hiérarchie raciale brutale de consommation calorique et la séparation forcée des familles noires africaines, le sucre et le sentiment familial étaient destinés à fusionner dans l'imaginaire.

Il est clair que la politique de la sexualité et la politique internationale de *The Family of Man* nous intéressent particulièrement aujourd'hui, à la lumière du retour, bille en tête, des politiques américaines du culte de la famille et de l'interventionnisme d'une nouvelle guerre froide, d'ampleur nationale et internationale à la fois. *The Family of Man* constitue le manuel virtuel pour l'effondrement du politique dans le familial qui caractérise le discours de l'idéologie dominante des États-Unis contemporains. En fait, *The Family of Man* procure une sorte de modèle à une mise en scène politique toute récente : je pense ici aux orchestrations du «retour à la maison» des P.O.W.[34] du Vietnam, et à celles du retour des otages américains d'Iran. À ceci près que *The Family of Man* refoulait le caractère belliqueux et le racisme qui ont accompagné ces derniers drames ; le projet était en cela très représentatif des limites du discours officiel centre-gauche dans la période de la guerre froide[35]. Le monde paisible décrit par *The Family of Man* est tout simplement celui d'une économie de marché internationale roulant parfaitement, dans laquelle des liens économiques ont été transposés en liens sentimentaux fallacieux, et dans lequel le racisme explicite propre aux formes antérieures de l'entreprise coloniale a été supplanté par l'«humanisation de l'autre» qui articule le discours néo-colonialiste[36].

De nouveau, qui sommes-nous pour tenir la photographie pour un langage universel ? Dans cette revendication, la photographie est implicitement considérée comme un solvant universel miraculeux des barrières linguistiques entre les peuples. Poussée à un niveau de raffinement culturel sans précédent, la culture visuelle perd sa spécificité, la différence culturelle est ajournée et un «langage commun» s'établit à une échelle globale. Paradoxalement, un médium considéré comme subtilement sensible aux détails les plus infimes du temps et des lieux délivre ces détails au travers d'une grille épistémologique naturalisée et invisible. Comme le formulerait le mythe du langage photographique universel, la photographie est plus naturelle qu'un langage naturel, touchant un système sous-jacent et partagé de désir et de compréhension étroitement lié aux sens. La photographie semble une manière de *connaître* directement le monde – ce qui est l'aspect scientifique de notre foi dans les pouvoirs de l'image photographique. Mais la photographie pourrait également sembler un moyen de *sentir* le monde directement, avec une sorte d'ouverture à un sens visuel pré-linguistique et affectif – ce qui est l'aspect esthétique de notre foi dans le médium. En tant que pratique symbolique, en ce cas, la photographie ne constitue pas un langage universel mais l'attelage paradoxal d'un rêve primitiviste et rousseauiste, le rêve d'un naturalisme romantique, avec une foi démesurée en l'impératif technologique. La relation au monde de la photographie résulte non pas d'une quelconque universalité immanente du sens, mais d'un projet de domination globale. Le langage des pouvoirs centraux impérialistes s'impose aux périphéries par la force et par la séduction tout à la fois.

III. Équivalent Universel

La photographie a été rêvée puis lentement inventée dans l'ombre d'une aristocratie européenne déclinante ; elle est devenue une réalité rentable dans la période des révolutions de l'Europe continentale de 1848, période pendant laquelle les luttes de classe avaient d'abord pris la forme claire d'une confrontation politique explosive entre la bourgeoisie et le prolétariat urbain salarié, avec pour arrière-plan conflictuel la production indus-

trielle quotidienne. La photographie a proliféré, devenant reproductible et disponible au sens moderne du terme, durant la période de transition entre le capitalisme compétitif et la forme monopole, financièrement et industriellement confortée, de l'organisation capitaliste de la fin du XIXe siècle. Au tournant du siècle, la photographie était prête à jouer un rôle central dans le développement d'une culture ancrée dans le marketing de masse des marchandises industriellement produites.

La photographie, plus que toute autre invention technique du milieu du XIXe siècle, a canalisé la confiance et les peurs de la bourgeoisie industrielle émergente. Cet essai tente d'explorer le rôle contradictoire joué par la photographie dans une culture dominée par cette classe. Comme nous l'avons vu brièvement, et comme nous le verrons par la suite, ce rôle associe un scientisme froidement rationnel et une quête sentimentale, souvent antirationnelle, de la beauté.

Mais mon raisonnement ici cherche à éviter de simples conclusions déterministes: suggérer que la pratique de la photographie est entièrement et inséparablement ligotée par les relations sociales capitalistes serait réducteur et extrêmement peu dialectique. Comme pratique sociale, la photographie n'est pas plus le «reflet» de la société capitaliste qu'une photographie particulière n'est le «reflet» de son objet de référence. Inversement, la photographie n'est pas une technique sémiotique neutre, ouverte en toute transparence et toute équivalence à des usages «réactionnaires» ou «progressistes». La question est bien plus compliquée qu'aucune des deux extrémités ne voudrait nous le faire croire. Comme je l'ai indiqué plus haut, j'ai entrepris de démontrer ici que la photographie est fondamentalement reliée, dans sa manière normative de décrire le monde, à une épistémologie et une esthétique qui sont parties prenantes du système d'échange de la marchandise. Mais je pense également que la photographie a besoin d'être considérée tout comme *menace* et *promesse* à la fois pour les ambitions culturelles en vigueur dans la bourgeoisie occidentale du milieu du XIXe, une bourgeoisie triomphante mais prudente. Le contexte historique était alors celui de la crise et du paradoxe; l'oublier produirait une conception bien trop conciliante des forces matérielles et symboliques contradictoires à l'œuvre dans le développement de la culture bourgeoise.

Cet avertissement à l'esprit, j'aimerais me tourner vers un texte extraordinaire écrit par le médecin, essayiste et poète américain Oliver Wendell Holmes, publié en 1859 dans *Atlantic Monthly*. Holmes est en bien des manières une figure exemplaire, quoiqu'unique, de la culture de la Nouvelle Angleterre du XIXe. Mieux, il incarne ce mouvement d'oscillation entre le scientisme et l'esthétisme qui imprègne tant le discours de la photographie. Holmes était à la fois un homme de science tourné vers la pratique – un avocat du positivisme – et un homme de lettres distingué – le Brahmane Bostonien [37] Type, Autocrate, Poète, et Professant à la Table du Petit Déjeuner [38]. Il était membre fondateur de l'American Medical Association, et avec Emerson, Lowell et Longfellow, un fondateur de *Atlantic Monthly*. Les écrits de Holmes oscillent de manière caractéristique entre les métaphores chirurgicales et les allusions aux classiques. Peut-être n'y avait-il aucun écrivain américain mieux préparé, aux plans rhétorique et idéologique, à emprisonner la photographie dans les filets de la culture.

L'essai de Holmes, «The Stereoscope and the Stereograph», s'inscrit dans les nombreuses tentatives originelles de philosopher avec optimisme sur la photographie tout en prédisant son avenir. De façon significative, les médecins anglais et américains semblent avoir joué un rôle de premier plan dans l'énonciation d'un enthousiasme inconditionnel pour les capacités de l'appareil photo. Holmes atteint des sommets. Citant Démocrite, il suggère que la photographie établit un moyen de capturer les effluves visuelles qui se «déversent de la surface des solides [39]». Arguant, comme l'époque le voulait, que les photographies sont les produits de l'art du soleil, il forge l'expression «miroir doué de mémoire [40]», impliquant ainsi que l'appareil photo est un appareil technique entièrement passif et réfléchissant. Selon cette formule, la nature se reproduit elle-même. Et alors que Holmes préface nonchalamment son discours sur la photographie en mentionnant le chemin de fer, le télégraphe et le chloroforme, la photographie semble constituer à ses yeux une invention technique unique et privilégiée de par son refus, ou son incapacité, à dominer ou à transformer le domaine de la nature. Ce médium semble offrir une approche entièrement tournée vers la préservation de la nature. Jusqu'à présent, il n'y a donc rien dans l'argumentation de Holmes qui ne soit relativement commun à ce qui est devenu

aujourd'hui le discours profondément institutionnalisé du naturalisme photographique.

Mais l'essai prend un tour assez bizarre lorsque Holmes s'aventure dans des spéculations sur l'avenir de la photographie, au cours d'une conclusion qu'on dirait relever de la science-fiction, même si son humour apocalyptique reste pince sans rire :

La forme est par conséquent dissociée de la matière[41].

En fait, la matière comme objet visible n'est plus d'un grand usage, si ce n'est à la manière d'un moule dans lequel se façonne la forme. Donnez-nous quelques négatifs d'une chose qui vaille la peine d'être vue selon différents points de vue, et c'est tout ce que nous en voulons. Vous pouvez ensuite la démolir ou la brûler si cela vous chante.

Il est peut-être important de préciser que Holmes traite du stéréoscope, la machinerie illusionniste la plus efficace du XIXe siècle, dans sa capacité à reconstruire la vision binoculaire et ainsi à offrir une puissante sensation de profondeur tridimensionnelle. (Holmes avait inventé un dispositif artisanal de vision stéréoscopique[42], et c'était un avide collectionneur de cartes stéréoscopiques).

Par ailleurs, comme le diorama et le spectacle des plaques de lanterne magique, le stéréoscope délivrait une expérience visuelle totale : immergé dans le champ de l'illusion, les yeux virtuellement rivés aux trous de la machine, le spectateur perdait toute notion du substrat de carton ou de verre qu'était l'image. Malgré un léger inconfort pour le corps qui portait la machine, l'expérience était celle d'une vision désincarnée, dénuée des limites du cadre qui perturbent l'illusion. Le processus stéréoscopique était donc particulièrement susceptible de faire croire à la dématérialisation des formes.

J'ai des raisons de penser que Holmes décrit quelque chose d'analogue au processus d'échange capitaliste, où les valeurs d'échange des marchandises se détachent de leurs valeurs d'usage et existent indépendamment d'elles. La métaphore dominante dans la discussion de Holmes est celle de l'économie politique bourgeoise ; le signe photographique éclipse son référent comme la valeur d'échange éclipse la valeur d'usage. Pour Holmes, de manière assez explicite, la photographie est semblable

à l'argent. Le parallèle avec l'économie politique devient plus apparent encore lorsque Holmes enchaîne :

Les objets massifs sont faits pour demeurer fixes et précieux, mais leur forme est bon marché et transportable. Nous possédons maintenant le fruit de la création, et n'avons pas besoin de nous encombrer du noyau. Tout objet existant de la Nature et de l'Art nous livrera bientôt sa surface[43].

Mais nous ne parlons pas seulement d'une économie politique globale des signes, nous sommes également invités à imaginer un trésor épistémologique, une encyclopédie organisée selon une hiérarchie globale du savoir et du pouvoir. Les fantômes de Diderot pointent dans l'enthousiasme yankee de Holmes :

Le temps viendra où un homme qui souhaite voir un objet, naturel ou artificiel, devra se rendre à la bibliothèque stéréographique impériale, nationale, ou municipale, et passera commande de sa peau ou sa forme, comme il le ferait d'un livre dans n'importe quelle bibliothèque ordinaire[44].

Le fait qu'un Américain, écrivant dans une république en pleine expansion agressive, invoque l'autorité fictive d'un empire dans sa vision de l'avenir, est à la fois typique et prophétique. Finalement Holmes en vient au fait :

Un ouvrier a déjà voyagé dans le pays avec des vues stéréographiques de mobiliers, montrant ainsi les modèles de son employeur, et prenant les commandes. C'est un simple aperçu de ce qui va bientôt arriver[45].

(Effectivement, en 1850, on sait que les vendeurs itinérants de montres transportent des boîtes de daguerréotypes illustrant leurs lignes de produits). Chez Holmes, la description du système expansif de publicité photographique précède un appel direct à une économie expansive des images :

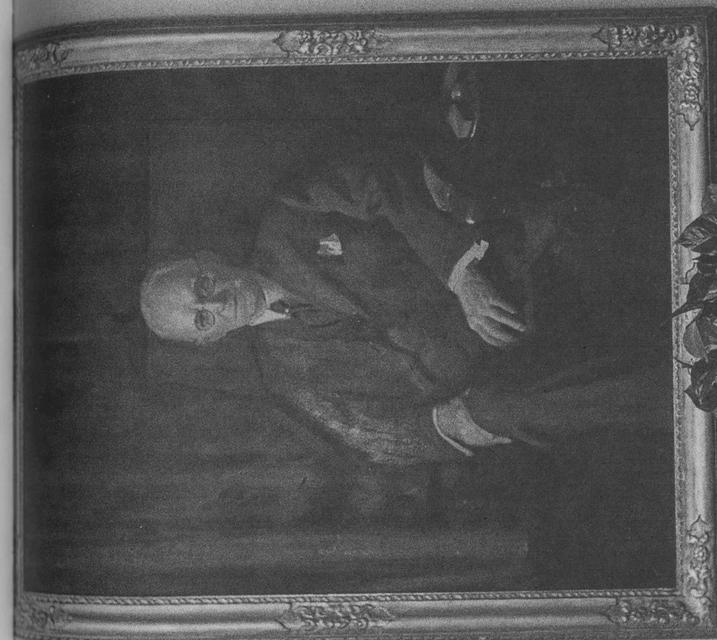
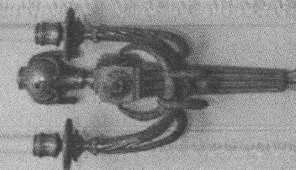
Et pour faciliter la formation des collections publiques et privées de stéréographie, un système d'échanges général doit être mis en place de façon à ce qu'une sorte de monnaie universelle puisse se répandre à partir de ces billets de banque, ces promesses de payer en substance solide, que le soleil a gravés pour la grande Banque de la Nature[46].

Notons que Holmes, fidèle à la logique du fétichisme de la marchandise, voit l'origine de cet aspect monétaire de la photographie non pas dans le travail humain mais dans l'intercession «miraculeuse» directe de la Nature. Souvenons-nous de la définition cruciale du fétichisme de la marchandise chez Marx, publié initialement en 1867 dans le premier volume du *Capital* :

Un rapport social déterminé des hommes entre eux (…) revêt ici pour eux la forme fantastique d'un rapport des choses entre elles. Pour trouver une analogie à ce phénomène, il faut la chercher dans la région nuageuse du monde religieux. Là les produits du cerveau humain ont l'aspect d'êtres indépendants, doués de corps particuliers, en communication avec les hommes et entre eux. Il en est de même des produits de la main de l'homme dans le monde marchand. C'est ce qu'on peut nommer le fétichisme attaché aux produits du travail, dès qu'ils se présentent comme des marchandises, fétichisme inséparable de ce mode de production [47].

Pour Holmes, les photographies sont l'«équivalent universel», capable de désigner un échange quantitatif possible entre tous les fragments du visible. Comme l'argent, la jauge universelle de la valeur d'échange unissant toutes les marchandises du monde dans un seul système de transaction, les photographies sont faites pour réduire les fragments du visible à des relations d'équivalence formelle. Là réside, selon moi, un aspect majeur des origines du formalisme envahissant qui hante les arts visuels de l'époque bourgeoise. Le formalisme collecte toutes les images du monde dans un seul grand magasin esthétique, arraché à toutes les contingences de l'origine, du sens et de l'usage. Holmes rêve de cet enclos esthétique transcendantal, tout en gardant une foi pragmatique dans la photographie comme jauge transparente du réel. Comme l'argent, la photographie est à la fois un but en soi, fétichisé, et le signifiant calibré d'une valeur qui réside ailleurs – autonome et simultanément attaché à sa fonction référentielle :

Pour faciliter la comparaison des objets similaires, ou de tout ce que nous souhaiterions voir côte à côte, imaginons un mètre stéréographique ou un standard fixe de la longueur focale de la lentille de l'appareil photo. (…) De cette manière, l'œil peut faire les comparaisons les plus rapides et les plus exactes. Si le

Le musée international de la photographie George Eastman House recèle une troisième historiographie de la photographie, une histoire du génie de l'entreprise et de l'industrie. Ici, la biographie de Georges Eastman – décrit dans la publicité du musée comme le père de la « photographie populaire » – est le récit central. Photographie de Allan Sekula, 1978.

«grand orme» et le Chêne de Cowthorpe, la Chambre des députés et Saint Pierre étaient mis à la même échelle, et regardés avec le même pouvoir magnifiant, nous pourrions les comparer sans possibilité d'être induits en erreur par ces préférences qui nous font surestimer le légume indigène et le dôme de notre Michel-Ange local[48].

Dans ce qui pourrait être une modalité typiquement américaine, Holmes semble amalgamer la quantité avec la qualité, même lorsqu'il évoque avec modestie l'infériorité du paysage naturel ou architectural américain. En gros, Holmes partage la foi envahissante dans la vérité mathématique de l'appareil photo.

Oliver Wendell Holmes, comme la plupart des autres promoteurs de la photographie, parvient à établir une fausse unité discursive; passant de manière schizophrène de l'instrumentalisme à l'esthétisme, du pragmatisme et de l'empirisme yankee à un romantisme assez vague, il nous rappelle une autre incongruité comparable, la connexion faite par Ralph Waldo Emerson entre les «faits naturels» et les «faits spirituels»[49]. Les gardiens idéologiques de la photographie sont forcés de changer périodiquement leurs chapeaux, de passer du positivisme à la métaphysique au détour d'une phrase. C'est le chapeau métaphysique que re-spiritualise le projet rationnel de la représentation photographique. Ainsi Holmes, dans un essai plus tardif sur la photographie, parle-t-il des portraits *carte-de-visite* comme des «dollars sentimentaux de la civilisation[50]». Tout cela fait la preuve d'une société dans laquelle les relations économiques apparaissent, comme le dit Marx, «non pas comme des rapports sociaux immédiats des personnes dans leurs travaux mêmes, mais bien plutôt des rapports sociaux entre les choses[51].» Holmes termine son premier essai avec une interprétation inversée et profitablement idéaliste du mythe de Prométhée :

Une nouvelle époque dans l'histoire des progrès humains date des temps ou Il (...) a pris un pinceau de feu des mains de l'«ange qui se tenait dans le soleil» et l'a placé dans les mains d'un mortel[52].

Voilà ce qu'il en est de l'humanisme bourgeois : Prométhée n'est plus un rebelle arrogant mais le bénéficiaire reconnaissant des faveurs divines. Et voici comment le progrès technique se réconcilie avec la théologie. La conception de la photographie dans l'Amérique du milieu du XIXe siècle incarnait un rêve de comptables bigots.

IV. Conclusion

À cet essai, déjà bien trop long, j'ajoute une dernière anecdote en guise de conclusion. Traversant récemment le niveau souterrain principal de Grand Central Station, j'ai levé les yeux sur le dernier exemplaire en date de la succession de coloramas, ces tirages trichromes[53] monumentaux rétro-éclairés exposés depuis trente ans sur un immense caisson lumineux ; l'image, prise très bas sur le sol humide de l'Irlande rurale, suspendait l'apparition d'une végétation luxuriante de paysage et de cottage au dessus d'un terminal urbain lugubre destiné au trafic humain. Dans cette photographie – en apparence plus grande et plus illusionniste même dans son immobilité que le Cinérama – tout ce qui est absent est rendu présent. En haut : l'immobilité, le chez soi, la terre, le sol, le vieux pays lointain pour tant de voyageurs, un lieu de vacances abordable ou non pour d'autres, une vision séduisante pour des yeux qui doivent scruter précipitamment l'obscurité pour déchiffrer les horaires. En bas : la ville, un lieu pour le flux déterminé des corps. Accompagnant cette photographie géante, la légende disait, autant que je m'en souvienne: PHOTOGRAPHIE: LE LANGAGE UNIVERSEL, EASTMAN KODAK 1880-1980.

Et que dire de l'universalité de ce nom, Kodak, absent de toute langue avant que George Eastman, l'inventeur du film en rouleau, le pionnier de l'intégration verticale et horizontale de l'entreprise, ne l'introduise en 1888 dans le marketing de masse global des biens de consommation? Eastman a donné son explication étymologique en 1924 dans *American Photography*:

Philologiquement le mot «kodak» est aussi dénué de sens que le premier «areu» d'un enfant. Laconique, abrupt au point d'être cinglant, littéralement pris en étau entre deux consones inflexibles, il vous claque au visage comme l'obturateur d'un appareil photo. Que demander de plus ?[54]

Nous voici par conséquent initié à un « langage » primitif, infantile, agressif – le discours imaginaire de la machine. La question cruciale reste à poser : la photographie peut-elle autre chose que cela ?

1. Une version antérieure et plus brève de cet essai est parue dans le *Australian Photography Conference Papers*, Melbourne, 1980. Merci aux éditeurs de *Working Papers on Photography*, Euan McGillivray et Matthew Nickson.
2. En 1790, Kant séparait le savoir et le plaisir d'une manière qui anticipait pleinement le statut bâtard de la photographie : « *Si l'art correspond à la connaissance d'un objet possible et se borne à accomplir les actes nécessaires afin de le réaliser, il s'agit d'un art mécanique; mais s'il a pour fin immédiate le sentiment de plaisir, il s'appelle un art esthétique* ». Kant, « Analytique du sublime » *in Critique du Jugement*, trad. Alain Renaut, éd. Aubier, Paris, 1995, p. 291.
Un certain nombre de textes semblent concerner la question du photographe comme simple « appendice de la machine ». *Le droit saisi par la photographie, Éléments pour une théorie marxiste du droit*, éd. Maspero, « Théorie - Série Analyses », 1973 ; rééd. Christian Bourgeois, Paris, 1980 ; la 3e édition, Flammarion, coll. Champs, Paris, 2001 de Bernard Edelman, est d'une importance particulière. *Labor and Monopoly Capital*, New York, 1974 de Harry Braverman, est moins directement lié, mais intéressant, tout comme *Intellectual and Manual Labor*, Londres, 1978, de Alfred Sohn-Rethel, ainsi qu'un essai de Raymond Williams, «The Romantic Artist » dans *Culture and Society*, New York, 1958, p. 30-48.
3. Je remercie Sally Stein pour nos discussions sur la relation entre le management scientifique et le développement de la culture visuelle mécanisée dans les débuts du XXe siècle, et particulièrement pour m'avoir transmis un essai non publié écrit en 1980 sur ce sujet, « The Graphic Ordering of Desire : Modernization of *The Ladies' Home Journal*, 1914-1939 ». Ses critiques et son soutien ont été très importants. Mes remerciements également à Bruce Kaiper pour la lucidité de son essai, « The Human Object and its Capitalist Image », *Left Curve* n° 5, 1976, p. 40-60, et pour de nombreuses conversations sur ce sujet.
4. « In Praise of Socialism » de Samir Amin, *in Imperialism and Unequal Development*, New York, 1977, p. 73-85, introduit utilement à certains effets culturels de l'économie capitaliste internationale. Dans cet ordre d'idées, une remarque récente, et sans doute sardonique, de Harold Rosenberg me vient à l'esprit : « *Aujourd'hui tous les modes d'excitation visuelle, des idoles du Benin aux chintz de l'Inde de l'Est, sont à la fois contemporains et américains* » (Harold Rosenberg, *The Problem of Reality, in American Civilization : A Portrait from the 20th Century*, éd. Daniel J. Boorstin, Londres, 1972, p. 305).
5. «The Daguerreolite», *The Daily Chronicle* (Cincinnati), vol. 1, n° 38, 17 janvier 1840, p. 2.
6. Rapport de M. Arago sur le Daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés le 3 juillet 1839, Bachelier Imprimeur-Libraire, Paris, 1839, p. 27-31.
7. *Idem*.
8. Edward Saïd, *L'Orientalisme* (New York, 1978), trad. Catherine Malamoud, Seuil, Paris, 1980.

9. NdT. Le terme anglais est « liberal », qui, suivant le contexte, a été traduit par « progressiste », dans le sens politique du terme (c'est l'une des traductions données par le dictionnaire Robert & Collins), ou par « centre-gauche » et « social-démocrate », lorsque Allan Sekula emploie le terme sans sa connotation positive, pour désigner la gauche réformiste.
10. August Sander, retranscrit de la conférence radiophonique du 12 avril 1931 «La photographie, ce langage universel », cat. d'exp. *Voir, observer et penser*, textes d'A. Sander, A. Sire & G. Conrath-Scholl, Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris, trad. Jean Torrent, éd. Schirmer/Mosel, Munich, 2009, p. 26.
11. *Idem*, p. 29.
12. *Idem*, p. 31.
13. Alfred Döblin, «Des visages, des images, en vérité», introduction à August Sander, *Visage d'une époque (Antlitz der Zeit)*, 1929, Munich, Paris, Schirmer/Mosel, 1990, trad. L. Marcou, même éditeur.
14. Auguste Comte, *Cours de Philosophie positive*, 1830-1842. Lire aussi l'introduction de Gertrud Lenzer à son édition anglaise des écrits de Comte, New York, 1975.
15. Johann Caspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, L. Prudhomme, Paris, 1806.
16. Je prépare un essai qui traite des relations entre la physiognomonie et le réalisme instrumental en détail [NdT. Il s'agit de «The Body and the Archive», traduit dans ce même ouvrage]. Une grande part de ce travail s'effectue autour d'une étude des deux écoles principales : l'école criminelle européenne de la fin du XIXe siècle, l'école positiviste du psychiatre légiste italien Cesare Lombroso, et l'école statistique de l'officier de police française Alphonse Bertillon. Lombroso a avancé la notion profondément raciste et durable d'un type criminel atavique, tandis que Bertillon, appliquant les statistiques sociales développées par le statisticien belge Adolphe Quetelet dans les années 1920 et 1930, cherchait à identifier absolument l'« individualité » criminelle. La méthode d'identification policière de Bertillon, liant une série de mesures anthropométriques à un *portrait-parlant* photographique ou « semblant parler», était le premier système scientifique d'intelligence policière. Peut-être les exemples les plus frappants de l'esprit mathématique inhérent à ces recherches d'une vérité absolue objective d'un corps incarcéré se trouvent-ils non dans la littérature criminologique du XIXe siècle, mais dans le champ connexe de la médecine psychiatrique.
Je voudrais citer un exemple pour souligner la nature de cette réflexion. Hugh Welch Diamond, un psychiatre anglais mineur et membre fondateur de la distinguée Société Photographique, a tenté d'utiliser les portraits photographiques des patients de l'asile psychiatrique féminin du Surrey pour la recherche empirique, la thérapie, et la surveillance de la population internée. Diamond avait fait une intervention sur ses travaux à la Royal Society en 1856 : « *Le photographe, d'un autre côté, n'a besoin dans la plupart des cas d'aucune aide, d'aucun langage qui lui soit propre, mais préfère écouter, avec l'image devant lui, le langage silencieux mais parlant de la nature (…) l'image parle pour elle-même avec la pression la plus marquée et indique le point* exact *qui a été atteint dans l'*échelle *de déplaisir entre la première sensation et ses ultimes sommets.* » (C'est moi qui souligne. Hugh W. Diamond, « On the Application of Photography to the Physionomic and Mental Phenomena of Insanity » *in The Face of Madness : Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, éd. Sander L. Gilman, Secaucus, 1977, p. 19).

J'ai trouvé l'œuvre de Michel Foucault particulièrement précieuse sur ces questions, en particulier *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, 1975, New York, 1977. Mon intérêt pour ce domaine a débuté lors de conversations avec Martha Rosler ; sa vidéo *Vital Statistic of a Citizen, Simply Obtained* (1976) est une approche exemplaire du pouvoir de mensuration de la science sur le corps, dont l'inflexion féministe est absente de l'œuvre de Foucault.

17. J.C. Lavater, *op. cit.*

18. Anne Halley, « August Sander », *Massachussetts Review*, vol. XIX, n° 4, hiver 1978, p. 663-673. Voir également Robert Kramer, « Historical Commentary » *in August Sander, Photographs of an Epoch*, Philadelphia, 1980, p. 11-38, pour une analyse de la relation de Sander à la tradition physiognomique.

19. L'idéologie fasciste possède un caractère ouvertement métaphysique, lié en grande partie aux cultes de la supériorité raciale et nationale, et à la diffusion ostentatoire de l'autorité charismatique. Néanmoins, le fonctionnement actuel de l'État-entreprise fasciste exige l'exercice confidentiel d'un rationalisme bureaucratique profondément ancré dans les notions positivistes du rôle dirigeant de la science et des élites techniques. Les idéologues nazis ont en réalité ressenti le besoin de légitimer scientifiquement le culte du Führer. Un texte en particulier concerne notre discussion sur Sander et la physiognomonie, le *Unsere Führer im Lichte der Rassenfrage und Charakteriologie* d'Alfred Richter, Leipzig, 1933, qui cherche à démontrer la perfection raciale et le génie politique inné d'Adolph Hitler et des têtes du parti au moyen de portraits formels joliment éclairés accompagnés d'analyses physiognomoniques flatteuses. Ce projet d'album-souvenir fournit des preuves abondantes et involontaires de ce que l'autorité apparemment charismatique du leader fasciste fonctionnait sur le mode de l'apparition, un aspect magique qui exigeait d'être répercuté par un média et légitimé dans l'annexion de l'autorité plus vaste et plus abstraite de la science. Sous cet éclairage, Hitler brille comme l'incarnation d'un principe racial. Dans son attaque du pluralisme parlementaire, le gouvernement fasciste ne se représente pas seulement comme un moyen de salubrité nationale, mais comme l'*expression* organique d'une volonté de domination irrationnelle gouvernée par la biologie.

20. August Sander, *op. cit.*, p. 30.

21. Walter Benjamin, dans *Petite histoire de la photographie*, inclut une déclaration très explicite et très fréquemment citée dans ce domaine :
La situation, dit Brecht, « *se complique parce que, moins que jamais, le simple fait de "rendre la réalité" ne dit quelque chose sur cette réalité. Une photo des usines Krupp ou de la G.E.C. ne révèle presque rien de ces instituions. La réalité proprement dite a glissé dans le fonctionnel. La réification des rapports humains, par exemple l'usine, ne laisse plus rien filtrer de ces rapports. Il faut donc en effet, "construire quelque chose", quelque chose d'"artificiel", quelque chose de "fabriqué"* ». (Bertolt Brecht, « Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment », 1930, in Werke, Frankfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1992, t. XXI, p.469.) «Petite Histoire de la Photographie», *in Œuvres complètes*, t. II, p. 318.
On pourrait arguer que même l'assemblage de portraits entrepris par Sander reproduit simplement la logique de la place individuelle assignée à chacun, et donc de la réification.

22. Edward Steichen, « On Photography », *in Dœdalus*, vol. 42, p. 136-137, *in* Nathan Lyons, éd. *Photographers on Photography*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966, p. 107.

23. *Idem.*

24. Nelson Rockefeller, « Preview Address: The Family of Man », U.S. Camera 1956, éd. Tom Maloney, New York, 1955, p. 18. Merci à Alex Sweetman qui a attiré mon attention sur cet article.

25. Voir Talcott Parsons et. al., *Family, Socialization and Interaction Process*, New York, 1955, et la critique fournie par *Critical Theory of the Family*, de Mark Poster, New York, 1978, p. 78-84. Barbara Ehrenreich et Deirdre English (*For Her Own Good: 150 Years of Experts Advice to Women*, New York, 1978) sont excellentes sur le sujet de l'idéologie familiale pendant l'après-guerre.

26. Russel Lynes présente des preuves que la nomination de Steichen comme directeur du département photographique du MoMA en 1947 comprenait un projet resté infructueux de faire donner au musée des fonds directs des entreprises photographiques. Bien que cela ne semble pas surprenant aujourd'hui, dans une époque de financements privés directs, c'était une évolution importante à la fin des années 1940. (Russel Lynes, *Good Old Modern*, New York, 1973, p. 259-260).

27. Carl Sandburg, « Prologue », *in The Family of Man*, New York, 1955.

28. Lynnes, *op. cit.*, p. 233.

29. Eva Cockcroft « Abstract Expressionism as a Weapon of the Cold War», *Artforum*, vol. XII, n° 10, juin 1974, p. 39-41. Voir également Max Kosloff «American Painting During the Cold War » *Artforum*, vol. XI, n° 9, mai 1973, p. 43-54. William Hauptman, « The Suppression of Art in the McCarthy Decade» *Artforum*, vol. XII, n° 2, octobre 1973, p. 48-52. « The Cultural Cold War : A Short History of the Congress for Cultural Freedom » de Christopher Lasch, dans « Toward a New Past : Dissenting Essays », *in American History*, éd. Barton Bernstein, New York, 1969, p. 322-359, est d'un intérêt plus général.
Il est intéressant, bien que pas terriblement pertinent dans mon argumentation actuelle, de noter que Harry Lunn, couramment considéré comme le plus grand marchand de photographie aux États-Unis, était l'agent principal d'infiltration de la CIA dans les National Student Association dans les années 1950 et 1960, selon Sol Stern, « NSA and the CIA, A Short Account of International Student Politics and the Cold War », *Ramparts*, vol. 5, n° 9, mars 1967, p. 33.

30. United States Information Agency Memo, sujet « Djakarta showing of Family of Man », 5 février 1962. Un exemplaire de ce mémo figure dans les dossiers de l'International Council Office du MoMA.

31. Edward Steichen, *A Life in Photography*, New York, 1962, n.p.

32. Livre blanc du Département d'État, Intervention du Communisme International au Guatemala, 1954, p. 33, cité par David Horowitz, *Free World Colossus*, New York, 1965, p. 160. Le sommaire des événements au Guatémala est largement inspiré de Felix Greene, The Enemy, New York, 1971, p. 196-198, avec des références à Horowitz, p. 160-181.

33. *Coca-Cola Overseas*, décembre 1958, p. 15.

34. NdT. *Prisonner Of War* (prisonnier de guerre).

35. En 1955, le critique conservateur Hilton Kramer a attaqué *The Family of Man* pour sa diffusion de la naïveté sociale-démocrate dans une période de réalités politiques dures, proclamant que l'exposition était « une réaffirmation en termes visuels de tout ce qui s'était trouvé discrédité dans l'idéologie progressiste » (Hilton Kramer « Exhibiting the Family of Man », *in Commentary*, vol. 20, n° 4, octobre 1955).

36. Pour une plus ample critique de *The Family of Man* de la part de la gauche voir

Roland Barthes « The Family of Man» dans *Mythologies*, (*in Œuvres complètes*, t. 1, p. 669-671). J'ai également trouvé la traduction anglaise non publiée d'un essai remarquable d'Edmundo Desnoes, « The Photographic Image of Underdevelopment » (traducteur inconnu), paru en espagnol dans *Punto de Vista*, La Havane, 1967.
37. NdT. Holmes est à l'origine du terme *Boston Brahmin*, qui qualifie l'élite sociale et culturelle de la côte Est des États-Unis.
38. NdT. Allusion au titre de l'ouvrage de Holmes, *The Professor at the Breakfast Table*, 1859.
39. Oliver Wendell Holmes, « The Stereoscope and the Stereograph », *Atlantic Monthly*, vol. III, n° 20, juin 1859, p. 738. Mon attention pour cet essai résulte d'un article perspicace de Harvey Green, « "Pasteboard Masks", the Stereograph in American Culture, 1865-1910 », dans *Point of View: the Stereograph in America – A Cultural History*, éd. Edward Earle, Rochester, New York, 1979, p. 109.
40. *Idem*. p. 739.
41. Souligné par Holmes dans le texte original.
42. NdT. Le stéréoscope de Holmes fonctionnait avec deux lentilles prismatiques, insérées sur une visière prolongée à l'avant d'un support pour la carte stéréoscopique.
43. *Ibid.*, p. 748.
44. *Ibid.*
45. *Ibid.*
46. *Ibid.*
47. Karl Marx, *Le Capital*, trad. J. Roy, Flammarion, Paris, 1985, Livre 1, Chap. I, IV, p. 69.
48.Holmes, *ibid.*
49.Ralph Waldo Emerson, « Nature » (1844), *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. 1, Cambridge, 1971, p. 18 (NdT. *1. Words are signs of natural facts. 2. Particular natural facts are symbols of particular spiritual facts. 3. Nature is the symbol of spirit.*)
50. Oliver Wendell Holmes, « Doings of the Sunbeam », *Atlantic Monthly*, vol. XIII, n° 49, juillet 1863, p. 8.
51. Karl Marx, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret » *in Le Capital*, Livre I, Vol. 1, chap. 1, IV, trad. J. Roy, Garnier-Flammarion, Paris, 1969, p. 69-70.
52. Holmes, « Stereoscope », p. 748.
53. NdT. Tirage trichrome Kodak (*dye transfert*). Les coloramas de Kodak ont occupé le balcon Est de Grand Central Station à New York pendant 40 ans, soit une surface de 18 x 30 pieds c'est-à-dire environ 5,5 x 9 mètres, et qui matérialisaient la conjonction d'une opération de communication visuelle et une démonstration de force technique.
54. George Eastman, cité dans J. M. Eder, *History of Photography*, trad. E. Epstean, New York, 1945, p. 489.

Le Corps et l'archive